

YANNICK MOUREN

# PRENDRE AU SÉRIEUX LA COMÉDIE



CNRS EDITIONS

## Présentation de l'éditeur



La comédie au cinéma n'a pas vocation qu'à faire rire, elle est aussi un subtil moyen d'exprimer des idées subversives. Car la censure baisse souvent la garde devant la comédie, qui peut se permettre d'attaquer tabous et interdits beaucoup plus efficacement. Cela nécessite un fin dosage : être suffisamment choquant pour provoquer rire et réflexion critique, mais ne pas l'être trop, pour ne pas susciter rejet ou censure. Le tout dicté par un impératif économique : les producteurs ont toujours voulu éviter que les films n'affichent trop ostensiblement un « message », pour ne pas risquer de déplaire. La comédie est d'autant plus facilement acceptée qu'elle semble correspondre à l'idée que l'on se fait du cinéma : un pur divertissement. Il est ainsi paradoxalement plus facile d'y glisser des idées critiques.

Mais cet avantage se paie au prix fort : les comédies accèdent rarement à la légitimité culturelle et, dans la hiérarchie du cinéma, elles sont reléguées après les genres « sérieux ». Il suffit de constater le faible nombre de comédies dans les palmarès des grands prix.

Il ne s'agit bien évidemment pas de recenser de façon exhaustive toutes les comédies filmiques transgressives de l'histoire du cinéma, mais de dégager quelques lignes de force en une cinquantaine de titres, tous accessibles, situés, pour la plupart, entre 1920 et 1980, date à partir de laquelle le cinéma est moins en butte à la censure, et où la comédie cesse d'être un refuge.

*Yannick Mouren est docteur en études cinématographiques. Il a publié François Truffaut, l'art du récit (1997), Le Flash-Back (2005), Filmer la création cinématographique (2009), La Couleur au cinéma (2012).*

Prendre au sérieux la comédie



Yannick Mouren

Prendre au sérieux  
la comédie

**CNRS ÉDITIONS**

15, rue Malebranche – 75005 Paris

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2020

ISBN : 978-2-271-13507-0

*« Quand se décidera-t-on à prendre au sérieux les comiques ? »*  
*Sacha Guitry*





# Introduction

La comédie cinématographique est un territoire immense que nul ne saurait parcourir en totalité dans les limites d'un livre. Seule une faible proportion de comédies filmiques va être prise en considération ici. Celles qui relèvent du « *rire comme transgression* », pour reprendre une expression d'un personnage du film d'Ettore Scola, *La Terrasse*<sup>1</sup>. La capacité transgressive de certaines comédies cinématographiques mérite, me semble-t-il, que l'on s'y arrête. Il est, en effet, dans l'histoire du cinéma un certain nombre d'œuvres qui ont profité de cette sorte d'innocuité, accordée inconsciemment ou consciemment au rire, pour exprimer des idées s'écartant de la norme sociale, voire subversives. La censure baisse souvent la garde devant la comédie. Dino Risi, un des maîtres de la comédie italienne en a fait le constat : « *En riant, on peut toujours dire certaines choses : des allusions passent qui, si elles avaient été dites sérieusement, auraient rencontré les ciseaux du censeur*<sup>2</sup>. »

Nombreux sont ceux qui se sont exprimés dans le même sens. Des scénaristes/cinéastes comme Blake Edwards : « *La comédie attaque vos préjugés, sape vos défenses. Et pour ce faire, tout fonctionne presque subliminalement [...] Ce que l'auteur ou le réalisateur veut dire, il peut le passer en contrebande bien plus facilement sous couvert du rire*<sup>3</sup> », ou des dialoguistes/scénaristes comme Mae West : « *Je parviens à mes fins par le*

---

1. Il s'agit d'un scénariste interprété par J.-L. Trintignant qui a écrit sur une feuille collée à côté de sa machine à écrire : « le rire comme transgression ou comme consensus ? ».

2. Dino Risi, in *Le Cinéma italien*, Tr, J A. Gili (dir.) U.G.E. 1982, p. 236.

3. Blake Edwards, in *American film* 6 n° 9, juillet-août 1981, cité par Sam Wasson *A Splurch in the Kisser, The Movies of Blake Edwards*, Wesleyan University Press, 2009, p. 250.

*rire ; je recouvre mon discours de comédie. Si vous riez avec une pécheresse, vous l'aimez<sup>4</sup>. »*

L'accord se fait donc sur cette tolérance (qui n'est tout de même pas illimitée) des institutions censoriales face à la comédie qui a le pouvoir de désamorcer leur force de réaction. Pouvoir étrange que nul n'a tenté d'expliquer, à ma connaissance. Les ciseaux d'Anastasia, lorsqu'il s'agit de comédies, sont souvent moins réactifs. Si cette différence de traitement semble être une évidence, il est parfois utile de demander à l'évidence de se justifier.

Les interdits, la morale sont mis en veilleuse lorsque nous sommes en présence d'une œuvre *comédique* – j'emploie à dessein ce néologisme judicieusement introduit par Gilles Deleuze<sup>5</sup>. Une comédie n'est pas toujours comique en ce sens que l'on ne rit pas forcément à une représentation d'une pièce de Marivaux. Le comédique n'est pas l'envers du tragique, mais celui du sérieux (dans le sens de l'adhésion au monde). Le sérieux, c'est l'état moyen, neutre, prosaïque, dans lequel nous vivons. Le comique se trouve donc exclu de ce qui « compte », de ce qui est utile, fiable. Le peu de considération pour les formulations comiques s'explique, selon le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, par le fait que, dès le Moyen Âge, « *le ton sérieux s'est affirmé comme la seule forme permettant d'exprimer la vérité, le bien, et de manière générale tout ce qu'il y avait d'important et de considérable*<sup>6</sup>. » La « comicité » est assimilée à l'infantile. Une expression enfantine française en témoigne, « pour de rire » qui s'oppose à « pour de vrai ». Une affirmation insérée à l'intérieur d'une œuvre comique perd toute force prédictive. L'appartenance générique à la comédie est comparable au cadre du carnaval. L'on peut faire et dire pendant le carnaval ce qui n'est pas toléré en « temps normal », parce que le cadre carnavalesque ôte aux mots et aux actes leur efficience. C'est pourquoi il est nécessaire que le spectateur sache d'avance que ce qui sera vu sur l'écran doit donner matière à rire. D'où la présence d'une sorte de contrat préalable établi entre les auteurs et le spectateur. La présence de certains acteurs

4. « *I Laugh them with it. I cover it with comedy. If you laugh with a sinner, you like her* », Mae West, cité par Thomas Doert, in *Pre-code Hollywood*, Columbia University Press, 1999, p. 183.

5. Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Minuit, 1983, p. 220.

6. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et à la Renaissance*, Gallimard, 1970, p. 82.

spécialisés dans la comédie populaire donne aux spectateurs l'assurance que le film choisi provoquera le rire. Le titre et/ou le sous-titre renseignent aussi sur l'effet recherché. Emploi de mots du langage enfantin (*Papy fait de la résistance*), titres beaucoup plus longs qu'à l'accoutumée (*Faut pas prendre les enfants du Bon Dieu pour des canards sauvages*), anomalies sémantiques (*Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ*). De même, les affiches du film peuvent signifier l'appartenance générique et une étude du CNC a montré que le blanc et les couleurs claires interviennent pour signifier le registre de la légèreté et de l'humour. Les bédéistes comiques ont été parfois engagés pour dessiner l'affiche d'une comédie, comme Wolinski pour *Erotissimo* (Gérard Pirès, 1969) ou Reiser pour *L'Entourloupe* (Gérard Pirès, 1980). Tous ces éléments contribuent à ce que les spectateurs soient préparés à l'idée qu'ils vont rire en entrant dans la salle. « *Plus on va vers la culture populaire, plus l'émotion esthétique est balisée, standardisée, annoncée ou reconnue à l'avance sans ambiguïté possible, comme si le producteur tenait à ne pas prendre au dépourvu les consommateurs*<sup>7</sup>. » Ces derniers entrent la plupart du temps dans une salle de cinéma en ayant des connaissances qui influenceront sur leur appréhension du film.

La comédie « *se place en deçà de tout discours politique, de tout contrôle possible*<sup>8</sup> ». Quand les pouvoirs politiques s'abstiennent d'interdire une comédie cinématographique, ce n'est pas parce qu'ils sont aveugles à sa dimension critique sous-jacente mais, qu'à leurs yeux, elle n'a pas à être prise en considération. La plupart des spectateurs tiennent le film comique pour un divertissement sans ambition, sans prétention, un passe-temps superficiel, et donc « inoffensif ». Cet adjectif était souvent employé par les auteurs de comédies, lorsqu'il y avait menace de censure, avec l'argument que ces œuvres ne méritaient pas d'être censurées, puisqu'elles étaient anodines, inconsistantes. Dans une démocratie, dès qu'un film était frappé d'interdiction ou subissait des coupures, les protestations fusaient. C'est pourquoi le Pouvoir préférait ne censurer que lorsque l'œuvre en « valait la peine ». J'ai pris garde dans la phrase précédente, de préciser « en démocratie », car il est évident que dans un régime totalitaire, les comédies sont censu-

---

7. Jean Émelina, *Le Comique*, SEDES, 1996, p. 57.

8. Françoise Puaux, « Préambule », in *Le Comique à l'écran*, CinémAction n° 82, Françoise Puaux (dir.), 1<sup>er</sup> trim. 1997, p. 9.

rées au même titre que les drames. Et même en démocratie, la permissivité face à la comédie a des limites. Il ne suffit pas qu'un film soit une comédie pour échapper à toute censure. Ainsi, *Monty Python's Life of Brian* (*La Vie de Brian*, 1979) a été interdit dans neuf États des États-Unis et dans divers pays européens, et ce n'est pas la seule comédie irrégulière à avoir eu des problèmes avec la censure dans l'histoire du cinéma. On s'attaque difficilement à la religion, même sous couvert du comique.

Rien ne montre mieux cette tolérance des censures face à la comédie que la question des fins des films. Le code Hays (rédigé en 1930, définitivement adopté en juin 1934, définitivement supprimé en 1967), appelé aussi *Motion Picture Code* (Code de Production) régissait le permis et l'interdit dans un film hollywoodien. Du fait qu'il précisait que les crimes contre la loi ne devaient pas inspirer l'imitation, une règle implicite régentait la façon de terminer les scénarios : le crime (au sens large) était toujours puni. « *L'un des principes généraux issus du code est que quelle que soit l'histoire filmée, à la fin, le gentil doit gagner et le méchant doit perdre et être sévèrement puni*<sup>9</sup>. » Cette règle s'appliquait aussi aux films français, italiens, britanniques, etc. Les assassins et les voleurs étaient toujours arrêtés ou tués avant la fin, et lorsqu'exceptionnellement ils échappaient au châtement, c'était pour sombrer dans une grande déchéance sociale et/ou psychologique. On appelait cela une *fin morale*. Le roman, quant à lui, s'en était affranchi depuis longtemps, et si l'on portait à l'écran une œuvre qui y dérogeait, les scénaristes s'empressaient d'en modifier la fin. Ainsi lorsque René Clément et Paul Gégauff adaptent le roman de Patricia Highsmith *Le Talentueux M. Ripley* (1956) sous le titre *Plein soleil* (1960), ils réécrivent le dénouement et le héros, Ripley (Alain Delon), est arrêté pour son premier homicide. La romancière a d'ailleurs qualifié cette fin de « *terrible concession à la moralité* ». Comparons avec une autre adaptation française d'un roman policier (mais traité en comédie), *Le Cave se rebiffe* d'Albert Simonin (1954). Le film de Gilles Grangier, sorti en 1961, garde le même titre et la même fin : les deux héros, Dab (Jean Gabin) et Midot (Maurice Biraud) prennent l'avion pour un pays d'Amérique du Sud, la mallette remplie d'argent malhonnêtement gagné. Sur les dernières images du film (la piste de l'aéroport, filmée de l'avion au décollage) apparaît en surimpression l'inscription sui-

9. Laurent Pécha, *La Censure cinématographique aux États-Unis*, Dixit, 2000, p. 33.

vante « *Il va sans dire que les protagonistes de cette vilaine histoire furent arrêtés la semaine suivante et condamnés aux peines prévues par l'article 139 du code pénal* », signée « *Les auteurs, Michel Audiard, Albert Simonin et Gilles Grangier* ». Il est évident que cette phrase est en contradiction avec ce que montre le film : les deux truands ont réussi leur coup et vont couler des jours heureux en Amérique du Sud. Elle ajoute une ultime note comique, bien en accord avec le ton du film et se moque de cette contrainte de fin moralisatrice, ce que confirme l'autre inscription sur laquelle se termine le film : « *Bien mal acquit (sic) ne profite jamais. La Fontaine* ». Faut-il voir dans la faute d'orthographe et dans la fausse attribution (La Fontaine n'a jamais employé ce proverbe dans ses fables !), une touche d'humour potache de la part des trois auteurs signifiant qu'ils n'y croient pas et qu'ils n'ont ajouté la phrase évoquant l'arrestation des héros que pour faire semblant de respecter la « fin morale » ?

L'absence de comédies dans la liste des films français victimes de la censure (du moins si l'on ne prend en compte que les bandes réalisées après 1945) est significative de cette mansuétude. On pourrait objecter qu'aucun film comique n'a d'ambition critique, mais les pages qui suivent vont tenter de montrer que certains ont bel et bien une portée critique, dans la mesure où ils égratignent ou lacèrent la morale, la loi, les instances étatiques, le discours consensuel. Et pourtant elles ont échappé aux foudres des censeurs, profitant du mépris dont pâtissent les œuvres qui ont la prétention de faire rire. Que certaines comédies s'en prennent à des tabous n'empêche pas les autres d'être tout à fait innocentes, et cela ne signifie pas que les premières soient réussies, les secondes des échecs. On peut rire à une comédie transgressive, ou pas. « *L'effet comique a toujours deux causes, l'une dans l'objet, l'autre dans le sujet. Rien ne fait rire tout le monde a priori et en vertu d'un principe universel et absolu*<sup>10</sup>. »

En prenant appui sur l'ouvrage *Le Comique*<sup>11</sup> de Geysant, Guteville, Razack, je pose comme principe qu'il existe deux sortes de comédies filmiques : une comédie normative, qui se donne pour objet de « *sanctionner par le rire une conduite qui s'écarte de la norme sociale*<sup>12</sup> », et une comédie que j'appellerai transgressive, qui se donne pour objet de

10. Gérard Genette, *Figures V*, Seuil, 2002, p. 148.

11. Aline Geysant, Nicole Guteville, Asifa Razack, *Le Comique*, Ellipses, 2000.

12. *Ibid.*, p. 8.

remettre en cause, d'une manière plus ou moins explicite, le fonctionnement social. L'une et l'autre peuvent être satiriques, car l'une et l'autre peuvent « *tourner en ridicule les vices, les passions dérégées, les sottises des hommes* » (définition de la satire selon le Littré). Mais la satire transgressive a une dimension politique au sens large du terme, absente de la satire normative. Bien sûr, il ne s'agit pas de subdiviser l'immense continent de la comédie en deux sous-genres, mais d'affirmer qu'il existe deux grandes tendances dans la comédie théâtrale que l'on retrouve dans la comédie filmique. La comédie satirique normative « *met à l'index ce qui déstabilise la société, qui n'est jamais critiquée en elle-même*<sup>13</sup>. » La comédie satirique transgressive, elle, cherche à provoquer la désolidarisation du public face à des comportements socialement acceptés mais vilipendés implicitement par l'auteur. Il est assez facile de ranger une œuvre dans telle ou telle catégorie. Prenons comme exemples les pièces du répertoire classique français : *Le Bourgeois gentilhomme* ? Comédie normative. *Le Mariage de Figaro* ? Comédie transgressive. Les deux pièces évoquent la hiérarchie des classes sociales, mais chez Molière, elle n'est pas remise en cause et Monsieur Jourdain est ridiculisé dans ses efforts pour échapper à sa condition de bourgeois, alors que Beaumarchais critique les privilèges de l'aristocratie.

La plupart des films que je vais évoquer ici se situent sur le versant satirique transgressif. Les auteurs de comédies filmiques ou les filmologues admirateurs du cinéma comédique ont tendance à surestimer cette dimension critique. C'est ainsi que Tati a affirmé péremptoirement à plusieurs reprises qu'un film comique est nécessairement contestataire. Mais quand Tati dit « *film comique* », il pense « *film burlesque* ». Il est vrai que le burlesque muet américain conteste, plus ou moins explicitement, des valeurs étatsuniennes : les protagonistes montrent leur indifférence au luxe et aux richesses matérielles en détruisant sans scrupule ce qui peut l'être. Ils s'opposent aux valeurs et aux hiérarchies consacrées. Le monde burlesque, c'est, selon Petr Kral, « *le règne d'une sorte d'anarchie originelle : un monde où le dérèglement systématique de tout est la seule règle, où tout participe à ce mouvement perpétuel qui, véritable tourbillon cosmique, efface toutes les différences*<sup>14</sup>. » Cependant, ce serait une erreur de prêter aux burlesques une idéologie

13. *Ibid.*, p. 9.

14. Petr Kral, *Le Burlesque*, Ramsay, 2007 [Stock, 1984], p. 287.

anarchiste. Ne faisons pas du héros burlesque un combattant, un militant. La critique sociale n'est qu'une conséquence d'une méfiance généralisée envers tout ce qui est imposé, sans que cela implique une volonté de renverser l'ordre social. Le héros burlesque est très souvent situé au bas de l'échelle (le personnage de Charlot), mais pas nécessairement (le personnage de Keaton est même très fortuné dans un de ses longs-métrages, *La Croisière du Navigator*), et il est capable, bien qu'opprimé ou dominé, de l'emporter sur l'oppresseur ou le dominant, grâce à ses ruses, sa malice, son culot, ou, paradoxalement, sa maladresse. Le personnage burlesque, « à force de gaffer, par ses gaffes mêmes peut vaincre ses ennemis<sup>15</sup> ». Il renverse une incompétence structurelle en compétence conjoncturelle. Cette capacité est unique, inexportable. « Force d'improvisation, de réactivité, le héros burlesque est un pragmatique invité à entretenir une relation sans lendemain aux autres, aux êtres, aux choses, à traverser le monde en laissant derrière lui, souvent un chaos<sup>16</sup>. » Toutes ces caractéristiques font de lui un être que la société ne peut choisir comme héraut de ses valeurs, et même s'il ne la conteste pas ouvertement, il a une dimension subversive. Cependant, tous les burlesques n'ont pas un potentiel transgressif identique. C'est aux Marx Brothers qu'est généralement accordée la palme de la subversion, mais les filmologues qui ont voulu faire des trois frères des chantres de l'anarchie ont exacerbé cette teneur subversive.

Cette volonté de ne m'intéresser qu'aux éléments transgressifs du comédique me conduit logiquement à la structure de cet essai. Les titres de chapitre ne sont pas les grandes « écoles » de la comédie cinématographique, le burlesque muet, la comédie loufoque/*screwball comedy*, la comédie des studios Ealing, la comédie à l'italienne, etc., mais des thèmes. Chaque mouvement esthétique comprend des comédies plutôt subversives et des comédies plutôt normatives : *Le Kid* de Chaplin vs *Tramp Tramp* de Langdon pour le burlesque américain muet, *The Palm Beach Story* de Preston Sturges vs *La Dangereuse aventure* de Mitchell Leisen pour la *screwball comedy*, *Noblesse oblige* vs *Barnacle Bill* de Charles Frennd pour la comédie britannique, *L'Argent de la vieille* de Comencini vs *Une vierge pour le prince* de Pasquale Festa Campanile pour la comédie à l'italienne. Afin d'éviter les répétitions, je ne me propose pas, pour chaque thème, de recenser de façon exhaustive toutes les comédies

15. Edgar Morin, *Les Stars* [1957], Gallilée, 1984, p. 223.

16. Petr Kral, *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Stock, 1986, p. 32.

filmiques transgressives de l'histoire du cinéma, mais de dégager quelques lignes de force en une cinquantaine de titres. Le choix des films retenus repose sur trois critères : 1. la présence d'audaces (j'entends par là, exprimer ce que les films « sérieux » de la même époque ne peuvent pas dire) ; 2. la célébrité et l'accessibilité du titre ; 3. mes préférences personnelles, qu'il serait absurde de nier. Ces trois critères m'ont permis de sélectionner quelques dizaines de films. Ils sont répartis sur plusieurs pays, les États-Unis, les nations européennes, en particulier l'Italie, La France, l'Angleterre, l'Espagne, et quelques autres. Ils sont situés chronologiquement entre 1920 et 1980. Non pas qu'il n'y ait plus de bonnes comédies après 1980, mais le cinéma « sérieux » rencontre alors nettement moins de résistance censurelle. La comédie n'est donc plus le refuge d'un cinéma bridé. Cette dernière affirmation doit être nuancée en ce sens qu'il est possible de considérer que d'autres interdits sont apparus après la libération des mœurs (voir chapitre 9).



## Chapitre premier

# Le sexe

Lorsque le cinématographe est apparu, la liberté d'expression généralement accordée au théâtre et à la presse lui a été refusée. En témoigne le refus de la Cour Suprême des États-Unis de définir le film comme un moyen d'expression, et donc de le protéger par le premier amendement (1915). Cette différence de traitement s'explique par le succès considérable du spectacle cinématographique auprès du public populaire et enfantin. Dès le début du <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle, les éducateurs et l'Église catholique ont considéré le cinéma comme une sorte de rival. Inquiets de voir les enfants goûter en masse des films « *malsains et gangrenés par le sexe et la violence* », pour reprendre les termes de l'époque, ils ont jugé nécessaire d'éloigner le jeune (et moins jeune) public de ces « *foyers de dépravation* ». Les tenants de l'ordre surent se faire entendre dans les pays occidentaux qui établirent tous, selon des modalités différentes, un système de censure. Ces effets furent perceptibles surtout, à partir des années 1930, lorsque le film devint parlant. Aux États-Unis, en 1934, le code de production (appelé le plus souvent Code Hays) « *passa du statut de texte incitatif à celui de règlement intérieur*<sup>1</sup> ». Il y avait au principe de cette censure une conception des « masses » élaborée par certains penseurs comme Gustave Le Bon, Gabriel Tarde, et leurs épigones. Ces penseurs partagent une vision pessimiste du « peuple », de la « multitude ». Pour eux, la foule est influençable et stupide, d'où la maxime : « *L'intelligence d'une foule est inversement proportionnelle à son nombre* ». Étant donné que l'image animée semblait être moins sous la domination de la raison que l'écrit et que tout le monde avait accès au cinéma, même les analphabètes et les illettrés, son pouvoir d'influence

---

1. Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure*, CNRS Éditions, 2005, p. 83.

était ressenti comme un danger. Et comment s'en prémunir sinon par la censure ? Celle-ci est donc pratiquée dans tous les pays où l'on projette des films, mais selon des modalités différentes. Pour le dire en une formule quelque peu simplificatrice, dans les démocraties occidentales, on censure au nom de la morale et des bonnes mœurs ; dans les pays totalitaires, on le fait sans expliquer pourquoi, mais personne n'ignore que la vraie raison est politique. Ce qui n'empêche pas les démocraties de pratiquer également la censure politique et les pays totalitaires de censurer la sexualité.

Dès le début du cinéma, le désir de censure à l'égard de la sexualité est impérieux et omniprésent. Le sexe, y penser toujours, n'en parler jamais. Ainsi font les puritains, dit-on. Et cela a donné un cinéma aseptisé. Aux États-Unis, sous la pression du lobby catholique, Legion of Decency, des ligues de vertu, des clubs féminins, les films muets ne comportent jamais d'images de personnages engagés dans des activités sexuelles ou manifestant trop crûment leur désir. L'interdiction de ce type d'images est justifiée dans les textes de l'époque par des arguments tels que : « *ce public comprend des classes dont l'âge, la classe ou la condition requiert une protection contre la mauvaise influence des images obscènes*<sup>2</sup> ». En France aussi, « *le cinéma muet s'est heurté en premier lieu à un puritanisme généralisé*<sup>3</sup> ». Il en va de même dans les autres nations européennes. La connaissance du contexte social des années 1920 permet de comprendre pourquoi il était impensable de représenter le corps. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, on ne le montrait pas. Dans tous les milieux, « *une certaine tradition chrétienne entretenait autour du corps, le soupçon, voire la réprobation*<sup>4</sup> ». De toutes les images du cinéma muet qui subsistent (et une grande partie a totalement disparu à jamais), celles, très rares, dans lesquelles la sexualité semble avoir un soupçon d'existence, sont signées par des Erich Stroheim (*Greed/Les Rapaces*, 1923, *La Veuve joyeuse*, 1925), des Luis Buñuel (*L'Âge d'or*, 1930, qui restera interdit cinquante ans en France) ou ressortissent au burlesque. Or les premières relèvent d'un cinéma dramatique et ont fait scandale, les secondes appartiennent à la comédie et n'ont pas provoqué de remous.

2. Cité par Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure*, op. cit., p. 32.

3. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, PUF, p. 184.

4. Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, T5, Seuil, 1999, p. 81.

## Le burlesque

On pourrait s'étonner que le burlesque présente des scènes en rapport avec la sexualité. Bon nombre de protagonistes y ont un corps asexué, un visage enfantin (Harpo Marx, Harold Lloyd, Buster Keaton, Harry Langdon, Stan Laurel), visage d'autant plus enfantin qu'ils le recouvrent souvent d'une poudre blanche (Lloyd, Laurel). Le héros burlesque est un adulte qui n'a pas oublié son corps d'enfant, ou comme le dit joliment Petr Kral « *un inquiétant télescopage à l'intérieur d'un même corps, d'un enfant et d'un adulte qui se trouvent pour ainsi dire déplacés tous deux*<sup>5</sup> ». Qui dit burlesque dit inexistence ou immaturité sexuelle des personnages. Les Keaton, Chaplin et consorts sont des innocents sexuels, « *dépourvus des caractères psychologiques de la virilité (courage, décision, hardiesse à l'égard des femmes)*<sup>6</sup> ». Ils « profitent » de cette innocence pour déjouer les censures. Certaines de leurs bandes comportent des scènes relativement osées pour l'époque. Petr Kral, dans son ouvrage indispensable, *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, a écrit des pages éclairantes sur les liens entre le burlesque et la sexualité. « *L'érotisme du burlesque est essentiellement un érotisme sans sentiments [...] participant à une détabouïsation du corps*<sup>7</sup>. » Pour témoigner de la présence de la sexualité dans un film burlesque, plutôt que de proposer un florilège des séquences audacieuses, j'ai choisi de m'arrêter sur un long-métrage de Buster Keaton, *The Cameraman/ L'Opérateur*.

*L'Opérateur* est conforme au schéma narratif de tous les longs-métrages de Keaton : le héros est amoureux (ou fiancé) d'une jeune fille. Pour l'obtenir, il doit triompher d'une série d'épreuves plus ou moins pénibles qui lui permettront de l'épouser dans la dernière séquence. C'est donc une situation de comédie très classique, tout à fait acceptable pour un public puritain. Et pourtant Buster Keaton va parvenir à composer quelques scènes assez audacieuses par ce qu'elles suggèrent quant à la sexualité.

Le protagoniste, Luke Shannon, personnage incarné par Keaton, invite la jeune fille dont il est amoureux à sortir avec lui. Elle accepte, il vient donc la chercher dans une pension pour demoiselles. La duègne

5. Petr Kral, *Le Burlesque*, op. cit., p. 266.

6. Edgar Morin, *Les Stars* [1957], 1984, Galilée, p. 223.

7. Petr Kral, *Le Burlesque*, op. cit., p. 323.

(vieille fille revêche) le fait entrer dans le salon et le présente aux six jeunes filles en train de lire des magazines ou de faire de la couture. Luke s'assoit sur un canapé à côté d'une couturière. Il est immédiatement objet de curiosité. Le chaperon quitte le salon et les six jeunes femmes de se précipiter autour de lui, deux à ses pieds, deux assises à côté, deux debout derrière le canapé. La duègne revient, les jeunes filles reprennent leur place promptement, ce qui crée une bousculade qui le laisse allongé sur sa voisine, la couturière. Un plan de réaction (*reaction shot*) sur la gouvernante fait comprendre qu'elle n'apprécie pas du tout de les voir ainsi vautrés. La peur de Luke Shannon – il s'enfuit en courant – prouve qu'il sait à quoi elle pense. En deux minutes de film, Keaton a laissé entendre que les donzelles sont terriblement intéressées par les jeunes gens et que la vieille fille, gardienne de leur vertu, a une seule crainte, qu'elles passent à l'acte. C'est l'exagération comique qui permet de faire accepter l'allusion au désir féminin.

Il va ensuite à la piscine avec l'élue de son cœur, Sally. La séquence est tout à fait hardie pour l'époque. Sally et Luke sont au bord du bassin. Tous les bellâtres s'agglutinent autour de la jeune fille, au grand dam de Luke. Cet épisode est un peu le symétrique inversé de ce qui s'est passé dans la pension et prouve que l'autre sexe préoccupe aussi bien les hommes que les femmes. L'un de ces bellâtres, pour impressionner Sally, fait un plongeon acrobatique. Luke, qui ne veut pas être en reste, déclare à sa belle qu'il va lui montrer ce qu'est un « *vrai plongeur* ». Et c'est en tombant du plongoir qu'il perd... son maillot (que l'on voit flottant sur l'eau, il n'y a donc pas de doute). Il est intéressant de constater que Luke a perdu son maillot parce qu'il a voulu être aussi viril que les autres. C'est d'ailleurs une constante du héros keatonien : il n'est pas macho, et quand il essaie de l'être, il se ridiculise, mais quand il reste lui-même, un homme doux, il peut conquérir la dame de son cœur. « *La force pour Keaton ne représente pas une valeur*<sup>8</sup>. »

Luke cherche son maillot dans la piscine en tentant de regarder sous l'eau. À deux reprises, l'idée de promiscuité des corps va être suggérée : une jeune fille remonte à la surface très près de lui. Elle a donc, en toute logique, vu ses organes génitaux, et pourtant, rien dans son attitude ne laisse à penser qu'elle s'en offusque. Sally veut alors quitter la piscine. Luke doit impérativement la suivre, mais ne peut sortir nu du bassin. Comment faire ? Il avise une grosse matrone vêtue

8. J.P. Lebel, *Buster Keaton*, Éditions Universitaires, p. 91.

Composition : Le vent se lève...

Retrouvez tous les ouvrages  
de CNRS Éditions  
sur notre site

[www.cnrseditions.fr](http://www.cnrseditions.fr)